

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes.  
Especulações. In: GROSS, Carmela.  
*Carmela Gross*. São Paulo: Centro Cultural  
São Paulo, 1997. Folha dobrada.

## Especulações

...e se fosse possível arrancar da casa, a escala? do lençol, a superfície? pensar a horizontalidade do tampo de uma mesa, a proximidade de uma fronha, o tato direto de um lenço..., de modo a desprender certas relações do cotidiano, deixando nele esquecidas as coisas e os objetos? e se por meio disto fosse dado guardar precisas dimensões, pelas quais as relações humanas viessem se transbordar no universo?

A mediação do corpo entre as coisas do mundo restitui a instância fundamental da atuação artística de Carmela Gross. Carmela elabora a abertura da obra a longo curso, como lembram casos em que o impalpável se materializa em nuvens concretas, em que a vista toca à distância o céu, em que o ritmo do tempo imprime a repetição do gesto, em que o íntimo se reveste de austera aparência. A liberdade de ir além, atravessando o mundo das coisas, e a permeabilidade de se deixar falar pelos processos da vida moderna constituem motivos primordiais, que a artista submete à vontade construtiva.

*Feche a porta* é o nome emprestado a este trabalho que apresenta no Centro Cultural São Paulo. Enunciado de uma simples passagem do dia a dia, em imperativo de ordem, em relação com outra pessoa. Carmela teria associado a frase à obra recente, em virtude de considerações encontradas, nas leituras das *Cartas Exemplares*. Em confiança, diz Flaubert que “é tão fácil tagarelar sobre o belo. Mas para dizer em estilo próprio ‘feche a porta’ ou ‘ele tinha vontade de dormir’, é preciso mais gênio que para fazer todos os cursos de literatura.” A passagem desperta a complexidade que está por trás de expressões diretas, aparentemente simples, recorrentes e repetitivas, como nossos próprios hábitos profundamente arraigados.

A obra em exposição é materialização de puras linhas de desenho, em peças delgadas de ferro. Concretiza a linha-fenômeno bruto. A arte, na concepção da Carmela, é sempre “coisa mental”. É projeto, utopia – o que equivale dizer: lugar nenhum. De fato, a estrutura vazada do desenho expõe o vazio do recinto, que lhe emoldura.

Carmela instiga o fruidor a adentrar um mundo estranho. Somente invisíveis relações de escala podem restituir certa humanidade à obra, estabelecida entre o espaço da arquitetura e do objeto, ou melhor, em uma esfera que abrange e outra que interrelaciona. Contudo, as tenções entre humano e desumano, entre desconhecido e conhecido, entre o racional e o irracional não param de inquietar.

Quem visse estes componentes mecânicos de ferro construídos em poucas linhas, anteriormente amontoados, em desordem no chão, não poderia supor que tenderiam ao raio, *ratio*, ou razão, a medida em que fossem elevados à verticalidade humanizadora da superfície mural, na qual são propostos e recebidos nas categoricas relações ortogonais. A obra de Carmela move-se nos limites entre a organização e a desordem. As barras de ferro, revestidas de pó grafite, sustentadas na parede, levemente elevadas do chão, flutuam como idéias em suspensão. Articuladas por dobradiças, tornam-se exterioridades e são oferecidas à manipulação.

O projeto possui um princípio de base, um axioma que dá conta de possíveis variáveis de todo sistema de relações. Trinta e seis módulos quase iguais são derivados de estrutura cúbica, aberta e incompleta. Através desses artefatos mecânicos repetidos, a artista procede operações mentais precisas, gerando relações espaciais definidas. Joga portanto com a profundidade do pensamento matemático e a exterioridade da experiência, que ocorre no espaço ocupado pelo corpo. Provoca desconcerto.

Entenda-se adequadamente que Carmela propõe espaços definidos, porém abertos, em movimento, sujeitos ao acaso. O que equivale dizer: espaço aberto à especulação, à mobilidade do pensamento – metaforicamente aludida na obra móvel, posta ao alcance da mão do espectador.

Carmela maneja com sutileza a disposição dos componentes mecânicos, articulados, que se desdobram ritmicamente no espaço cúbico da sala. A disposição por simetria é o fundamento que possibilita a apreensão de todos os aspectos de cada uma das peças e, simultaneamente, pelo qual cada peça está sujeita a ser parte da obra completa. As unidades discretas abrem-se para o espaço e voltam-se sobre si mesmas. As dobradiças permitem que componentes móveis venham ser conjugados, lado a lado, dois a dois, em feixes variáveis. Num limite desse campo de virtualidades, as peças dobram-se sobre a extensão mural e a obra desespacializada revela o teor mais agressivo, pontiagudo, que afronta o espectador. No outro limite, projetam-se para o espaço da sala e, fechando-se sobre si mesmas, configuram, formam. É impossível não nos surpreendermos mais uma vez, fugindo ao estranhamento, procurando o reconhecimento da nova unidade formada, que lembra a estrutura de uma cadeira. Longe da coisa, perto da idéia, surge o teor de *cadeiridade* dessas dezoito figuras. Por tal artifício, Carmela põe em discussão a própria forma, que desliza entre a representação do mundo e a apresentação das operações mentais. Abrir a unidade assim formada é abrir novamente a obra, construída obsessivamente, em abismo.

Seguem-se metáforas, a medida em que se penetra no espaço físico da instalação e se toma parte na obra. Não basta olhar o objeto como observador ou tocá-lo como espectador. É preciso preencher o mundo de esqueletos, reconhecer o gesto que atua na mecânica repetição das estruturas. A obra só pode ser adentrada pelo pensamento. Dela se participa como testemunha, reatualizando ordem e desordem, propiciadas pelos dilemas do projeto. Destina-se a ser atravessada pelo pensamento especulativo.

Na ocasião em que Carmela exhibe pela primeira vez *fecha a porta*, nada mais oportuno do que evidenciar outro momento da sua atividade, sedimentada em trinta anos de trabalho. O *projeto para a construção de um céu*, elaborado em 1980, evoca assim sua identidade artística, e pretende mostrar que, sob aparente diversidade, Carmela reencontra sempre a si mesma.

Com certeza, a história da arte teria muito a dizer sobre o sentido de *olhar para o céu*, ver ou imaginar. Já o olhar à distância se confunde com o próprio pensamento abstrato. Impossível olhar o céu sem inventar, sem projetar e é dessa atitude de Carmela que brota o desenho em sua forma mais pura. A série das 33 imagens sobre papel nasce da obstinação para imitar a realidade sensível da esfera celeste do hemisfério sul e propõe o questionamento da representação.

O espaço celeste, puro espaço de projeção, coloca Carmela diante do fenômeno luminoso, sem forma fixa, ilimitado e sublime. Com a suavidade do lápis de cor, versa sobre flutuações, adensando e rarefazendo o registro das massas no papel, cultivando transparências. Ao mesmo tempo, ela indaga sobre cartas celestes. Com o auxílio de convenções gráficas, recodifica suas imagens coloridas do céu, delineando as massas de nuvens em projeções anamórficas.

Trata-se de proposição irônica, que traduz unidade e cisão, características de sua linguagem, seu “fingimento” a propósito da artificial equivalência entre os termos resultantes da visão e da convenção construtiva. Carmela faz alusão ao edifício das artes, aos artifícios, à notação perspectiva do renascimento, que interpretou o espaço do mundo fenomenal, unindo-o por um sistema de coordenadas. É um reconhecimento de que a operação construtiva separou-se do mundo real e, desde o cubismo, veio possibilitar a independência de todo sistema dedutivo ou lógico, com relação ao processo de observação.

O *projeto para a construção de um céu* nega a unidade ideal da percepção configuradora e apresenta a dualidade pela qual a forma operacional do pensamento se libera dos imperativos da realidade perceptiva. O pensamento artístico liberado pode explorar a obra, assim como tomar o lugar da realidade visual. Torna-se modelo de representação e atua o critério de julgamento.

Como se pode notar, no *projeto para a construção de um céu*, Carmela já versa sobre a aparência do pensamento. Expõe diagramas da razão. Tece, de um lado, a dimensão fenomenal do mundo sensível, da pintura, de outro, a construção conceitual e operacional do desenho, a cristalização da convenção gráfica. Carmela nem cogita solucionar tal polaridade, da qual desprende seu discurso. Ora sonha com a profundidade do céu, ora encara a exterioridade da linguagem visual. Outras vezes, a profundidade é do pensar, enquanto o experimentar, a experiência no espaço ocupado pelo corpo, é mera exterioridade – como especula em *fecha a porta*. Afinal, Carmela é sempre a mesma.